السمات التونالية والهارمونية من خلال الحركة الثانية أُمسية في غرناطة لآلة البيانو عند كلود ديبوسي

محسن فكري محمد الخطيب*

مقدمة البحث:

ظهرت مذاهب فنية كثيرة في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، كانت بمثابة ثورة علي كل المفاهيم السابقة في مجال الأدب والفن، حيث جاءت التأثيرية Impressionism ضمن هذه المذاهب، وهو مذهب يهتم بما هو زمني ووليد اللحظة، وهذا المذهب يوضح أثر الإنطباع الأول للمُستمع ويهتم بالأجواء النفسية والإنطباعات المُتغيرة أكثر من الشخصيات الواضحة المعالم[١].

ولقد تأثر ديبوسي Claude Debussy (١٨٦٢-١٩١٨م) ببعض المُؤثرات التي ساهمت في بناء شخصيته الموسيقية، ويتميز أسلوب ديبوسي بجوانب مُتعددة، حيث نجد أن مؤلفاته تتسم بالرقة مع الدقة والنظام الملئ بالنعومة وأحياناً الغرابة، وإمتزاج أسلوبه بالطبيعة مع إستخدم عناصر مُختلفة ومُتعددة من الفنون مثل الأدب والتصوير، بالاضافة إلى الإبتعاد عن القوالب التقليدية مثل السيمفونية والصوناتا، ووضع مؤلفاته في مقطوعات قصيرة لتحقيق وجهه نظره التأثيرية وما تتطلبه من تعبير، بالاضافة إلى استخدام مقامات مُختلفة في أعمال ديبوسي الموسيقية إلا أنه استخدمها في بعض الموروثات الموسيقية الأسبانية والمراكشية مثل أُمسية في غرناطة La Estampes Soirée dans Grenade موضوع البحث[٢].

مُشكلة البحث:

تعددت المذاهب والاتجاهات الموسيقية في القرن العشرين ومنها المذهب التأثيري الذي أسسه المؤلف الموسيقي كلود ديبوسي، وحاول ديبوسي تقديم طُرق مُختلفة وتصور جديد لإستخدام العناصر الموسيقية، ومن أهمها عنصر المقامية، حيث استخدم العديد من السلالم والمقامات الموسيقية، ومن الغريب أن يستخدم بعض سمات العنصر اللحني في مُؤلفاته مُتأثراً في ذلك بجماعة الخمسة الكبار(*) الروس الذين كانوا مُتأثرين بالموسيقي الشرقية، وظهر ذلك جلياً في

---

*مدرس النظريات والتأليف بقسم التربية الموسيقية، كلية التربية النوعية، جامعة المنوفية.

[١] عواطف عبد الكريم: تاريخ وتذوق الموسيقي في العصر الرومانتيكي-الطبعة الرابعة-القاهرة-٢٠١٢م-ص٢٨٠.

[2] Hartmann, Arthur: Claude Debussy as I Knew Him and Other Writings- edited by Samuel Hsu, Sidney Grolnic, and Mark Peters- University of Rochester Press-2003- p.342.

(*) الخمسة الكبار The Mighty: في الفترة (١٨٥٦-١٨٧٠): تشير إلى دائرة من المؤلفين الموسيقيين إلتقوا في سانت بطرسبورج، روسيا، وهم ميلي بلاكيرف Mily Balakirev، سيزار كوي César Cui، مودست موسورسكي Modest

مقطوعة (أمسية في غرناطة)، ومن ثم رأي الباحث إلقاء الضوء على الحركة الثانية (أمسية في غرناطة) لآلة البيانو، من ناحية التونالية والمُعالجة الهارمونية لتوضيح كيفية استخدامه للتونالية، نظرا لأن هذا العمل لم يتناوله أحد بالدراسة التحليلية من قبل.

أهداف البحث:

١-التعرف على بعض سمات الأسلوب اللحني عند كلود ديبوسي من خلال الحركة الثانية (أُمسية في غرناطة) لآلة البيانو من مُتتابعة Estampes II. La Soirée dans Grenade.

٢-التعرف على اللغة الهارمونية عند كلود ديبوسي من خلال الحركة الثانية (أُمسية في غرناطة) لآلة البيانو من مُتتابعة Estampes II. La Soirée dans Grenade.

أهمية البحث:

١-إلقاء الضوء على بعض سمات أسلوب العنصر اللحني في الحركة الثانية (أُمسية في غرناطة) لآلة البيانو عند كلود ديبوسي من خلال الدراسة التطبيقية.

٢-دراسة بعض سمات أسلوب كلود ديبوسي في المُعالجة الهارمونية من خلال الحركة الثانية (أُمسية في غرناطة) لآلة البيانو مُتتابعة Estampes II. La Soirée dans Grenade.

إجراءات البحث:

-**منهج البحث:** يتبع البحث المنهج الوصفي (تحليل محتوى).

-**عينة البحث:** تم إختيار الحركة الثانية (أُمسية في غرناطة) لآلة البيانو في مقام فا#/ص كعينة مقصودة من مُتتابعة Estampes II. La Soirée dans Grenade عند كلود ديبوسي للتعرف على بعض سمات استخدام التونالية والمُعالجة الهارمونية عند المؤلف الموسيقي كلود ديبوسي.

-**أدوات البحث:** مدونات موسيقية، اسطوانة مُدمجة CD.

حدود البحث:

الحدود الزمانية: عام ١٩٠٣م العام الذي تم فيه تأليف عينة البحث الحركة الثانية (أُمسية في غرناطة) لآلة البيانو من مُتتابعة Estampes II. La Soirée dans Grenade.

الحدود المكانية: فرنسا منشأ المؤلف الموسيقي أشيل كلود ديبوسي.

Mussorgsky، نيكولاي ريمسكي كورساكوف Rimsky-Korsakov، وألكسندر بورودينAlexander Borodin)، كان للمجموعة هدف تقديم نوع واضح من الفن الموسيقي، بدلاً من فن يقلد الموسيقى الاوروبية، وكانوا أساس الحركة الوطنية الرومانسية في روسيا.

مُصطلحات البحث

التآلفات المبنية بالرابعات: Chords by Fourths

هو تآلف يتكون من رابعات فوق بعضها، وغالبا ما توضع النغمات بالرابعات كل علي حدة، وذلك للاحتفاظ بنوعية الصوت المُميّز للرابعات، حتي لا تُحدث التركيبات بالرابعات صوتاً يُشابه التآلفات الثلاثية بالحادية عشر أو الثالثة عشر أو النغمات المُضافة[١].

التآلفات بالنغمات المُضافة Added note Chords

النغمات المُضافة هي نغمات زائدة عن التكوين الطبيعي للتآلف، وليست من تكوينه الأصلي، وهي تتكون من مسافة ثانية كبيرة أو صغيرة مع أي نغمة من نغمات التآلف سواء كان التآلف بالثالثات أو الرابعات، وهذه النغمة عادة ما تُوضع أعلى أو أسفل نغمات التآلف، ووظيفة النغمات المُضافة هي التلوين في البناء[٢].

التطعيم: Alteration

تعني هذه الكلمة بشكل عام تغيير أو تلوين يأتي علي أي درجة من درجات السلم الدياتوني، وذلك عن طريق استخدام علامات الرفع أو الخفض، وبالتالي تُصبح النغمة المُعدّلة غريبة عن السلم الدياتوني ويُطلق عليها النغمة المُطعمة.

الدراسات والبحوث المرتبطة بموضوع البحث:

الدراسة الأولى: أعدتها الباحثة **إيمان الجوهري سليمان عامر** بعنوان "أسلوب أداء مقطوعات ركن الأطفال عند كلود ديبوسي[٣]"

وهدفت الدراسة إلى إيجاد دراسة علمية فنية قد تُساعد الدارسين على أداء مقطوعات ركن الأطفال للبيانو عند كلود ديبوسي بطريقة صحيحة، واتبعت الدراسة المنهج الوصفي (تحليل محتوى)، وتناولت مؤلفات كلود ديبوسي للبيانو، واختص منها ركن الأطفال لملائمتها لدارسي الكلية في مرحلة البكالوريوس، وتم تحليل خمسة مقطوعات وتحليل الأداء العزفي لهم لتذليل الصعوبات التكنيكية التي تحتوى عليها من حيث اللحن والإيقاع والهارموني.

---

[1] Persichitte, Vincent, "Twentieth Century Harmony, New York, Creative Aspects and Practice -1978-p94.

[2] Ibid, Persichitte, Vincent, "Twentieth Century Harmony, 1978-p109.

[٣] إيمان الجوهري سليمان عامر: أسلوب أداء مقطوعات ركن الأطفال عند كلود ديبوسي-رسالة ماجستير- غير منشورة-كلية التربية النوعية-جامعة طنطا-٢٠٠٠م.

الدراسة الثانية: أعدها الدارس **ناصر عبد الغني الشال** بعنوان "هارمونيات المذهب التأثيري من خلال أعمال ديبوسي لآلة البيانو[١]"

وتناولت الدراسة التأثيرية كحركة فنية، وحياة كلود ديبوسي وأهم أعماله، وتهدف الدراسة إلى تحديد المصادر التونالية المُستخدمة فى المذاهب التأثيرى من خلال بعض أعمال ديبوسى لالة البيانو. وكذا التعرف على التركيبات الهارمونية المُستخدمة، وقام الباحث بإختيار عينة من خمس مؤلفات لآلة البيانو من مُجلدات مُختلفة تتوافر فيها المصادر التونالية والتركيبات الهارمونية التى لم تُستخدم من قبل المدرسة التأثيرية. وخلص إلى بعض النتائج من أهما استخدام الألحان فى السلالم الدياتونية الكبيرة والصغيرة، وأن المقامية المُزدوجة لم تكن من الأساليب التى اهتم بها فى موسيقاه، بالاضافة إلى استخدام المقامات الجريجورية ببساطة وتلقائية شديدة.

الدراسة الثالثة: أعدها الباحث **Tobin, Anthony Aubrey** بعنوان : السلم الثُماني والكروماتية والمقامات والصيغ المُتناظرة تحل محل المقامية في خمس مقدمات بيانو لكلود ديبوسي[٢]"

وتهدف هذه الدراسة إلى دراسة العلاقات التي حلت محل النظام المقامي في مقدمات البيانو عند كلود ديبوسي، حيث استخدام المُساواة بين الاثني عشر نغمة، وكذلك استخدام (السلم الثُماني، السلم الخُماسي، السداسي، السلم الكروماتي، والمقامات) التي تجعل كل مُقدمة لها نظام قائم بذاته، ودراسة تأثير ذلك على المؤلفين الموسيقيين في القرن العشرين، ومدى مُساهمتها في تخلخل النظام المقامي.

الدراسة الرابعة: أعدها الباحث **Peterson, Cynthia** بعنوان "تحليل السياق لستة دراسات للبيانو من قبل كلود ديبوسي[٣]"

تهدف هذه الدراسة إلى دراسة بعض العناصر الموسيقية عند كلود ديبوسي في ستة من الدراسات المُبكرة التي وضعت على خلفية الحرب العالمية الأولى، وتشمل هذه العناصر النماذج اللحنية، والتونالية المُستخدمة، من خلال تحليل ثلاثة دراسات.

---

[١] ناصر عبد الغني الشال: هارمونيات المذهب التأثيري من خلال أعمال ديبوسي لآلة البيانو– رسالة ماجستير–غير منشورة–كلية التربية الموسيقية–جامعة حلوان–١٩٩٥م.

[2] Tobin, Anthony Aubrey: Octatonic, chromatic, modal, and symmetrical forms that supplant tonality in five piano preludes by Claude Debussy- D.M.A.- University of Texas at Austin- United States- ProQuest Dissertations & Theses Global-2002.

[3] Peterson, Cynthia,: Contextual analyses of six "Etudes" for piano by Claude Debussy- D.M.A.- University of Connecticut- United States- ProQuest Dissertations & Theses Global-2004.

الدراسة الخامسة: أعدها الباحث **Davis, Christopher Shawn** بعنوان "تطور أسلوب الكتابة كلود ديبوسي من خلال الأغاني وموسيقى البيانو[1]"

يوجد تناقض في أسلوب التأليف الموسيقي عند ديبوسي في تأليف الأغاني وموسيقى البيانو في النصف الأول من حياته، حيث يظهر ما يقرب من ثلاثة أرباع الأغاني في الفترة (١٨٨٠-١٨٩٣م)، أما أعماله المُنفردة للبيانو قليلة قبل عام ١٨٨٨م، ولم تصل إلى مرحلة النضج حتى عام ١٩٠١م، وتهدف هذه الدراسة إلى دراسة أعماله لإظهار العلاقة بين أغانيه وموسيقى البيانو في فترة ثماني سنوات تقريبا، للتعرف على تطور أسلوبه، وقام بتحليل عديد من أغاني ديبوسي ومؤلفات البيانو أرابيسك، ومُتتالية بيرجاماسك (Première Arabesque and Suite bergamasque) للوصول إلى أوجه التشابه والاختلاف.

وتتفق الدراسات السابقة مع البحث الحالي في تناول شخصية كلود ديبوسي وسيرته الذاتية، بالاضافة إلى تناول كل دراسة منهم لجانب مُعين من سمات أسلوبه في التأليف، إلا أن البحث الحالي يختلف عن الدراسات السابقة في تناول أسلوب استخدام كلود ديبوسي للتونالية والهارمونية في الحركة الثانية (أُمسية في غرناطة) لآلة البيانو من مؤلفته Estampes II. La Soirée dans Grenade.

ويشتمل البحث على جزئين:

الجزء الأول الجانب النظري ويشتمل على: التأثيرية، كلود ديبوسي نشأته وحياته، مراحل إنتاج كلود ديبوسي الفنية، تأثير ديبوسي على المؤلفين الموسيقيين في القرن العشرين.

الجزء الثاني الجانب التطبيقي ويشتمل على: الدراسة التحليلية لعينة البحث من حيث (السمات التونالية، والمُعالجة الهارمونية) للوصول إلى نتائج البحث.

الجزء الأول: الاطار النظري

الانطباعية أو التأثرية Impressionism

مدرسة فنية في القرن التاسع عشر ومُستمد من عنوان لوحة للرسام الفرنسي كلود مونيه Claud Monet (١٨٤٠-١٩٢٦م) (انطباع شروق الشمس) soleil levant التي قام بإنجازها عام ١٨٧٢م، وهو أسلوب فني في الرسم يعتمد على نقل الواقع أو الحدث من الطبيعة مُباشرة وكما

[1] Davis, Christopher Shawn: The Evolution of Claude Debussy's Writing Style through Songs and Piano Music- D.M.A.- University of California- United States- Dissertation Abstracts International- 2013.

تراه العين المُجردة بعيداً عن التخيّل، وسُميت بهذا الاسم لأنها تنقل إنطباع الفنان عن المنظر المُشاهد بعيداً عن الدقّة والتفاصيل[1].

ويستخدم مُصطلح تأثرية في موسيقى القرن التاسع عشر في أعمال ديبوسي في المدرسة الفرنسية، كما يظهر إلى حد ما في أعمال المؤلف الموسيقي الفرنسي موريس رافيل Maurice Ravel (١٨٧٥-١٩٣٧م) وفي الموسيقى الإسبانية عند مانويل دي فالا Manuel de Falla (١٨٧٦-١٩٤٦م)[2]. والسمة الأكثر وضوحاً في التأثيرية الموسيقية هي استخدام (اللون)، وتنطوي الموسيقى التأثيرية على الهارموني المُلون، واستخدام النماذج الإيقاعية والموازين الغريبة، والتآلفات المُتوازية، والعناوين المُثيرة للعواطف مثل (إنعكاس الضوء ١٩٠٥م عند ديبوسي)، ويُعد كلود ديبوسي مؤسس التأثيرية في الموسيقي، وتُعطي تأثيرية ديبوسي مفعولاً نموذجياً من خلال خلق صور موسيقية في مقامات مُختلفة مثل (سلم الأبعاد الكاملة أو السلم الخُماسي)، وهارمونيات مُتوازية تلوينية مُتطرفة وغيرها وعناصر أخرى[3].

أشيل كلود ديبوسي Achile Claude Debussy (١٨٦٢-١٩١٨م)

نشأته وحياته:

مؤلف موسيقي فرنسي، كانت أسرته من خلفية مُزارعين استقرت في منطقة برجندي Burgundy من القرن السابع عشر وانتقلوا إلى باريس عام ١٨٠٠م، حيث ولد في ٢٢ أغسطس ١٨٦٢م في سان جرمان Saint German بفرنسا، وبدأ ديبوسي تعلم البيانو وهو في سن السابعة على يد موسيقى إيطالي، وفي سن العاشرة انتسب إلى كونسيرفتوار باريس عام ١٨٧٣م، حيث قضى أحد عشر عاماً لدراسة العزف على آلة البيانو والتأليف الموسيقي، وذلك بفضل السيدة فلورفيل Fleurville وهى التي اكتشفت موهبته منذ طفولته[4].

ويُعد ديبوسي أحد أهم مؤلفي الموسيقي في فرنسا، والقرن العشرين، وحاصل على وسام الشرف للأورسكترا، حيث بدأ تأليف إحدى أشهر مؤلفاته (سيمفونية البحر) في عام ١٩٠٣م، ووصفت

---

[1] François, Lesure: Impressionism in Music- The Columbia Encyclopedia- sixth edition- New York- Columbia University Press- 2007 -p.188.

[2] Trombley, Richard: Impressionism in Music- Encyclopedia of Music in the 20th Century- edited by Lol Henderson and Lee Stacey- London and Chicago- 1999-p.147.

[3] Kennedy, Michael: Impressionism- The Oxford Dictionary of Music- second edition- Oxford University Press- New York- 2006- p216.

[4] نيبال السيد محمد نجيب: دراسة مقارنة بين مؤلفات الدراسات عند كل من شومان وديبوسي، والطرق المثلي لتدريسها لطالب المرحلة العالية قسم (البيانو) بالمعاهد الموسيقية-رسالة دكتوراه-غير منشورة-كلية التربية الموسيقية-جامعة حلوان-١٩٧٩م-ص١١٨.

بالموسيقى الغامضة مُتأثراً بلوحات كلود مونيه، وتألق وإنطلقت مواهبه الموسيقية التي أُكتشفت في سن السابعة، وبدأ دراسة آلة البيانو على تشيروتي Cerutte.

وتعلم ديبوسي الصولفيج علي ألبرت لافيناك Albert Lavignac وتفوق في دراسته، وقد استمع لإفتتاحية أوبرا تانهويزر Tannhäuser لفاجنر وكان لذلك أثره علي مدارك وأحاسيس ديبوسي، وفي عام ١٨٧٧م كان ديبوسي يدرس البيانو علي مارمونتيل Marmontel وحصل علي جائزة لأداؤه الحركة الأولي من سوناتا مقام صول/ص للمؤلف الموسيقي شومان Robert Schumann (١٨١٠-١٨٥٦م)[١].

وفي عام ١٨٧٦م درس الهارموني علي إميل دوران E.Durand واستمر لمدة أربع سنوات، ألف خلالها بعض الأغاني منها (مدريد أميرة أسبانيا) Madrid prienceses de Espangnes، (ليل النجوم) Nuite d'la lune والتي تُعد عملاً ذا قيمة فنية مُتميزة بالنسبة لصبي في الرابعة عشر من عمره، وقام بتأليف Piano Trio in G major ، وإعداد لثنائي البيانو لثلاث رقصات من بحيرة البجع عند المؤلف الروسي تشايكوفسكي Pyotr Tchaikovsky (١٨٤٠-١٨٩٣م)[٢].

مراحل إنتاج كلود ديبوسي الفنية

تشمل أعماله لآلة البيانو مُصنفين وواحد من الدراسات وبعض الأعمال المُتفرقة، وكتب طوال حياته المهنية ألحاناً تعتمد على مجموعة مُتنوعة من الشعر في العديد من الأعمال الغنائية، في سنواته الأخيرة ركز على موسيقى الحجرة، وأكمل ثلاثة من ستة سوناتات مُخططة لمجموعات مُختلفة من الآلات، وقام الباحث بتقسيم إنتاج كلود ديبوسي الفني إلى ثلاثة مراحل كالتالي:

المرحلة المُبكرة: (١٨٨٠-١٨٩٢م)

في عام ١٨٨٠م حصل ديبوسي علي جائزة في المُصاحبة علي آلة البيانو، وشجعته تلك الجائزة على مواصلة دراسة التأليف الموسيقي، وتعرّف ديبوسي علي مدام ميك Nadezhda von Meck، وسافر معها وأسرتها إلي (سويسرا، إيطاليا، وروسيا)، وقد أتاحت له صُحبتها لروسيا التعرف علي هذه البلاد وعلي موسيقاهم الشبيعة، كما درس مؤلفات الخمسة الكبار في روسيا.

ونال ديبوسي أعلي درجات الشرف من كونسرفتوار باريس في عام ١٨٨٤م عن مؤلفة كانتاتا (الابن المُعجزة) L'enfant Prodigue، وتأثر في تلك الفترة بموسيقي المؤلف الموسيقي

[1] Matthew, Brown: Debussy Redux the impact of his music on popular culture- Indiana University press- 2012- pp. 15-16.

[٢] مرجع سابق، نيبال السيد محمد نجيب-١٩٧٩م-ص١٢٢.

بالسترينا Giovanni Palestrina (١٥٢٥-١٥٩٤م) ودرس أيضاً السيمفونية التاسعة لبيتهوفن L.V.Beethoven (١٧٧٠-١٨٢٧م) وأعمال باخ J.S.Bach (١٦٨٥-١٧٥٠م) للأروغن، واستمع إلي أوبرا تريستان وإيزولده Tristan and Isolde للمؤلف الألماني ريتشارد فاجنر Richard Wagner (١٨١٣-١٨٨٣م)، حيث سيطرت موسيقي فاجنر علي عالم الأدب والفن في تلك الفترة[١].

وكان لهذا الجو الأدبي والفني السائد أثره علي ديبوسي فكتب ديبوسي في هذه الفترة La Damoiselle elue للكورال والغناء المُنفرد، وكانت تتميز بتحويلات هارمونية لا تهدأ وسيولة من الناحية الإيقاعية، ومنذ تلك الفترة أُطلق علي ديبوسي إسم مؤلف تأثيري[٢].

وعلي الرغم من تأثر ديبوسي بموسيقي فاجنر، إلا أنه لم يتخلي عن حبه وشغفه لموسيقاه الفرنسية، ونجح في إيجاد أسلوب فرنسي مُتميز خاص به، واتجه إلي المذهب التأثيري من خلال لوحات الرسام كلود مونيه، وفي عام ١٨٩٢م فكر ديبوسي في تأليف أوبرا بلياس وميليزندا Pelleas et Melisande وتُعتبر نموذجاً فريداً وعلامة تحوّل في حياته الفنية، حيث نجد الكتابة الغنائية أقرب ما تكون إلي الواقع في أدائها والتوزيع الأوكسترالي خالي من التضخيم والمُبالغة حيث كُتبت لأوركسترا صغير[٣].

ومن أهم أعماله في تلك المرحلة سيمفونية في سي/ص (١٨٨٠-١٨٨١م)، إنترميتسو Intermezzo للبيانو والشيللو ١٨٨٢م، ومن أعماله للأوركسترا مُتتابعة للأوركسترا Première Suite d'Orchestre ١٨٨٣م، وكانتاتا La Damoiselle élue في الفترة (١٨٨٨-١٨٨٩م)، وهي أول قطعة بدأت تظهر فيها سمات أسلوبه الجديد، وإثنين أرابيسك Deux arabesques، ومن أحد أشهر أعماله الثورية بريليود l'après-midi d'un faune عام ١٨٩٢م، مُفضلاً أوركسترا صغيرة تتناسب مع استكشاف الألوان الموسيقية المطلوبة[٤].

---

[1] Smalls, James: Race as Spectacle in Late-Nineteenth Century French Art and Popular Culture- French Historical Studies- 2003- pp.351-382.

[٢] مرجع سابق، نيبال السيد محمد نجيب-١٩٧٩م-ص١٢٨.

[3] Howat, Roy: The Art of French Piano Music (Debussy, Ravel, and Fauré)- Second Series- Vol. 6- 2010- pp. 789-791.

[4] Ibid, Matthew, Brown- 2012- pp. 17.

المرحلة الوسطى: (١٨٩٣-١٩٠٥م)

قام كلود ديبوسي بتأليف سيمفونية (البحر)، مُقسمة إلى ثلاث حركات، تحمل الأولى اسم (من الفجر حتى الظهيرة على البحر)، والثانية (حركة الأمواج)، والثالثة (حوار بين الرياح والبحر)، وطوّر ديبوسي أسلوبه الشخصي، دون أن يبتعد في هذه المرحلة عن التقاليد الموسيقية الفرنسية، ومن أهم روائع المذهب التأثيري الرباعي الوتري، ومقدمة الأوركسترا L'Apres midi d'un faune في الفترة (١٨٩٣-١٨٩٤م)، وصور Images لآلة البيانو ١٨٩٤م، Orchestration of Erik Satie's Gymnopédies ١٨٩٧م.

ومن أهم أعماله في تلك الفترة أوبرا Pelléas et Mélisande من خمسة فصول ١٩٠٢م، ومطبوعات لآلة البيانو Estampes ١٩٠٣م من ثلاث مقطوعات (عينة البحث الحركة الثانية أُمسية في غرناطة)، وسيمفونية البحر La Mer, Trois esquisses symphoniques (١٩٠٣-١٩٠٥م)، وفي عام ١٩٠٥م ألف ديبوسي عمل أوركسترالي bergamasque وتتكون من أربعة أجزاء Prélude، Menuet، Clair de lune، Passepied [١].

المرحلة المُتأخرة: (١٩٠٦-١٩١٧م)

في أكتوبر ١٨٩٩م تعرّف ديبوسي علي روزالي تكسيير Rosalie Texier وتزوجها، وكتب لإبنته مجموعة القطع الموسيقية المُسماه ركن الأطفال Children corner في الفترة (١٩٠٦ -١٩٠٨م)، وتُعد هذه المجموعة من القطع الفنية المُثيرة لخيال الطفل ولخيال الفنان معاً، حيث أنها تمزج بين الواقع والخيال إلي جانب تصوير براءة عالم الأطفال وجماله[٢].

وفي مايو ١٩١١م قدم ديبوسي عمله الدرامي الثاني استشهاد القديس سان سباستيان Le martyre de saint-sebastian، وهذا العمل عبارة عن مسرحية غنائية راقصة من الصعب تصنيفها، فلا يمكن اعتبارها أوبرا أو أوراتوريو. ثُم أصيب ديبوسي بمرض سرطان القولون، وأخذ يُعاني من آلام مُبرحة، وعندما كان يسترد أنفاسه يُعاود التأليف فكتب عام ١٩١٧م سوناتا للكمان والبيانو قُدر لها أن تكون خاتمة أعماله، وفي مارس عام ١٩١٨م فاضت روحه إلي السماء تاركه بصمات واضحة علي الموسيقي الفرنسية غيّرت من سماتها وطابعها[٣].

---

[1] Ibid, Howat, Roy-2010 - p. 791.

[٢] عفاف محمد عبد الحفيظ: دراسة تحليلة للمدرسة التأثيرية في الموسيقي من خلال ديبوسي ورافيل للبيانو-رسالة دكتوراه-غير منشورة- كلية التربية الموسيقية-جامعة حلوان-القاهرة-١٩٧٨م-ص(٦٢-٦٣).

[3] Ibid, Matthew, Brown- 2012- pp. 18.

ومن أهم أعماله في تلك الفترة ركن الأطفال Children's Corner لآلة البيانو (١٩٠٦-١٩٠٨م)، مُتتابعة للأوركسترا Petite Suite ١٩٠٧م، كتابين مقدمات Préludes (١٩٠٩-١٩١٣م)، ومُتتابعة Ariettes oubliées suite ١٩١٢م، وسيمفونية Le Martyre de Saint Sébastien, Fragments symphoniques للأوركسترا ١٩١١م، سوناتا للبيانو (١٩١٥-١٩١٧م)، وستة تحف لآلة البيانو Six Épigraphes antiques ١٩١٥م، مرثية لآلة البيانو Élégie ١٩١٥م[1].

تأثير ديبوسي على المؤلفين الموسيقيين القرن العشرين

اكتسب ديبوسي ذوقه في الأساليب القديمة والشرقية والتلوين الزاهي ورفض للقواعد الأكاديمية من خلال التأثير المُعاصر للمؤلف الموسيقي الفرنسي إريك ساتي Eric Satie (١٨٦٦-١٩٢٥م)، ويُنظر إلى ديبوسي على نطاق واسع على أنه أحد أكثر المؤلفين تأثيراً في القرن العشرين. فهذا المؤلف المجري بارتوك Béla Bartok (١٨٨١-١٩٤٥م) تعرف على موسيقى ديبوسي لأول مرة في عام ١٩٠٧م، ثُم قال لاحقًا إن "خدمة ديبوسي العظيمة للموسيقى هي إعادة إيقاظ وعي جميع الموسيقيين بالهارموني وإمكانياته"، أما المؤلف الفرنسي بوليز Pierre Boulez (١٩٢٥-٢٠١٦م) اكتشف أيضاً موسيقى ديبوسي في سن مُبكرة وقال إنها أعطته أول إحساس بما يمكن أن تعنيه الحداثة في الموسيقى، وله تأثيره على موسيقى المؤلف الروسي إيجور سترافينسكي Igor Stravinsky (١٨٨٢-١٩٧١م) وأوليفييه ميسيان Olivier Messiaen (١٩٠٨-١٩٩٢م)، كما كان له تأثيره على مؤلفي موسيقي الجاز، وأبرزهم ديوك إلينجتون Duke Ellington (١٨٩٩-١٩٧٤م) وبيل إيفانز Bill Evans (١٩٢٩-١٩٨٠م)[2].

الجزء الثاني: الجانب التطبيقي (بعض الرموز المُستخدمة في البحث ومدلولاتها):

١-يستخدم الرمز / للتعبير عن التآلفات الثانوية سواء الثلاثية أو الرباعية.

٢-يستخدم الإختصار .Alt للتعبير عن التطعيم البسيط أو المزج بأنواعه المُختلفة.

٣-يستخدم الرمز] للتعبير عن التحويل من سلم إلى آخر عن طريق التآلف المُشترك، حيث يوضع السلم المُحوّل منه أعلى القوس والسلم المُحوّل إليه أسفل القوس.

٤-سيتم كتابة التآلفات وإنقلابتها دون وضع علامات التحويل في الترقيم الروماني للتآلف نظراً لشرح وذكر ذلك في التعليق على التناول الهارموني أسفل المُعالجة الهارمونية.

---

[1] Ibid, Howat, Roy- 2010-p.792.

[2] Ibid, Smalls, James- 2003- pp.385.

أولاً: تحليل الصياغة:

جاءت المُؤلفة في صياغة حُرة واستخدام أفكاراً لحنية مُتعددة، والجدول التالي يُوضح بيانات الحركة الثانية (أُمسية في غرناطة):

جدول رقم (١)

يوضح بيانات بيانات الحركة الثانية (أُمسية في غرناطة)

اسم المُؤلفة	الحركة الثانية (أمسية في غرناطة) Estampes II. La Soirée dans Grenade
اسم المؤلف	أشيل كلود ديبوسي Achille Claude Debussy
اسم السلم	فا#/ص.
نوع التأليف	آلي (آلة البيانو).
نوع النسيج	نسيج هوموفوني.
الميزان	$\frac{2}{4}$ مُتغير إلى $\frac{3}{4}$ في م(١٠٩)، ثُم يعود إلى $\frac{2}{4}$ في م(١١٣).
الصياغة	صياغة حُرة.
السرعة	Commencer Lentement dans un rythtme nonchalamment gracieux تبدأ ببطء في إيقاع رشيق بشكل غير مائل.
الطول البنائي	١٣٦ مازورة.

ثانياً: التحليل الكامل للمؤلفة

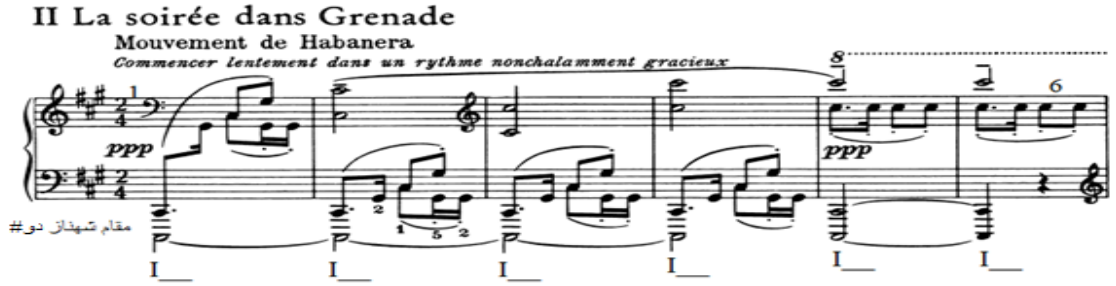
جدول رقم (٢)

يوضح التحليل الكامل الحركة الثانية (أُمسية في غرناطة) لآلة البيانو

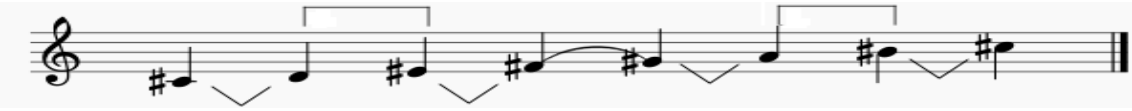
الفكرة اللحنية	الطول البنائي	القفلة	السلم أو المقام
مُقدمة	م(١-٢٦)	نصفية	فا#/ص
الفكرة **الأولى**	م(١٧-١١٧)	نصفية	فا#/ص
الفكرة **الثانية** (الجملة الأولى)	م(١١٧-١٢٩)	تامة	فا#/ص
الفكرة **الثانية** (الجملة الثانية)	م(١٢٩-١٣٨)	تامة	لا/ك
الفكرة **الثالثة** (الجملة الأولى)	م(١٣٨-١٥٠)	تامة	لا/ك
الفكرة **الثالثة** (الجملة الثانية)	م(١٥٠-٢٦٠)	تامة	دو#/ص
فقرة إنتقالية	م(١٦١-١٦٧)	تامة	فا#/ك
الفكرة **الرابعة** (الجملة الأولى)	م(١٦٧-١٧٨)	غير تامة على تآلف II_5^6	فا#/ك

تابع جدول رقم (٢)			
الفكرة **الرابعة** (الجملة الثانية)	م(١٧٨-١٩٢)	تامة	دو#/ص
إعادة الفكرة **الثانية**	م(١٩٢-١٠٩)	تامة	دو♭ مكسوليديان
الفكرة **الخامسة**	م(١٠٩-١٢٢)	غير تامة على تآلف VI_6	دو# شهناز
إعادة الفكرة **الأولى**	م(١٢٢-١٢٨)	نصفية	فا#/ص
كودا	م(١٢٨-١٣٦)	بيكاردية	فا#/ص

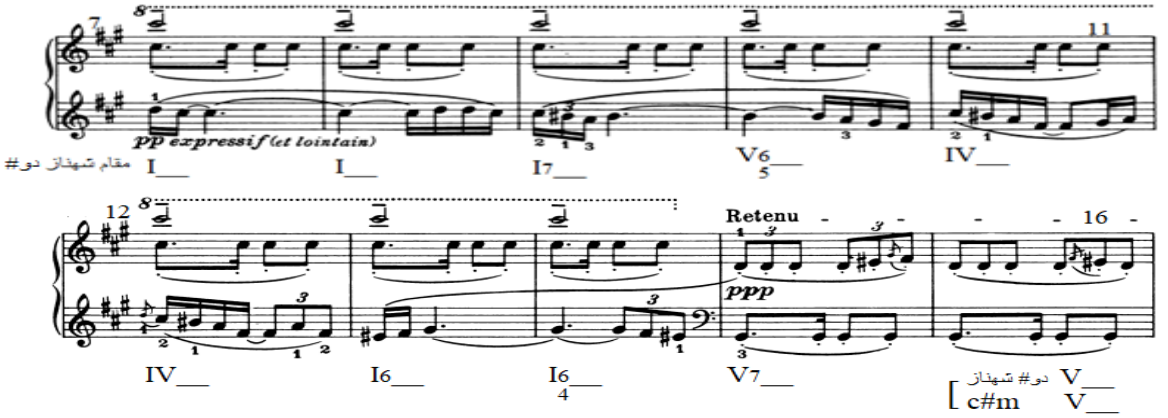
ثالثاً: التحليل التفصيلي للمؤلفة

م(١-٢٦) استخدم ديبوسي تآلف I في تونالية تتساوى مع المقام الشرقي (شهناز من فصائل مقام الحجاز) مُصور على درجة (دو#) -أحد مقامات الموسيقي الشرقية-برفع الدرجة الرابعة والسابعة لسلم فا#/ص في خلال مُقدمة من ستة مازورات مما يُعطي الاحساس بالطابع الشرقي، على الرغم من أن الحركة في سلم فا#/ص، ويستخدم نموذج إيقاعي مُتكرر وبتأثير وتظليل يعتمد على الخفوت الشديد عن طريق المُصطلح .ppp، واستخدام مناطق صوتية بعيدة في نطاق صوتي مُتسع، بالاضافة إلى استخدام نغمة (دو#) كنوتة بيدال طوال المُقدمة، والشكل التالي يُوضح المُعالجة الهارمونية للمُقدمة م(١-٢٦):

شكل رقم (١)

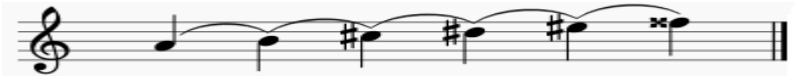
يُوضح المُعالجة الهارمونية للمُقدمة م(١-٢٦)

م(١٧-١١٧) وفيها يستمر ديبوسي في استخدام السلم الشرقي، والشكل التالي يُوضح أبعاد مقام الشهناز مُصور على درجة (دو#):

شكل رقم (٢)

يُوضح أبعاد مقام الشهناز مُصور على درجة (دو#)

أما عن البناء الهارموني فإن المُعالجة الهارمونية لتلك الجملة اللحنية أوضحت إقتصار البناء الهارموني على تآلف I لمقام الشهناز على درجة دو# بأوضاع مُختلفة، بالاضافة إلى استخدام تآلف الدرجة IV للمقام، ثُم تنتهي الجملة بالتحويل إلى سلم دو#/ص عن طريق التآلف المُشترك (صول#، سي، ري) في م(١٦)، ونلحظ أن اللحن يأتي أسفل المُصاحبة التي جاءت على شكل نغمة بيدال (دو#)، وتعتمد المُصاحبة على النموذج الإيقاعي المُتكرر (Habanera)* ، هذا بالاضافة إلى استخدام التآلفات بالنغمات المُضافة للتآلف added-note، والشكل التالي يُوضح المُعالجة الهارمونية للجملة الأولى في الفكرة اللحنية الأولى م(١٧-٢١٦):

شكل رقم (٣)

يُوضح المُعالجة الهارمونية للجملة الأولى في الفكرة اللحنية الأولى م(١٧-٢١٦)

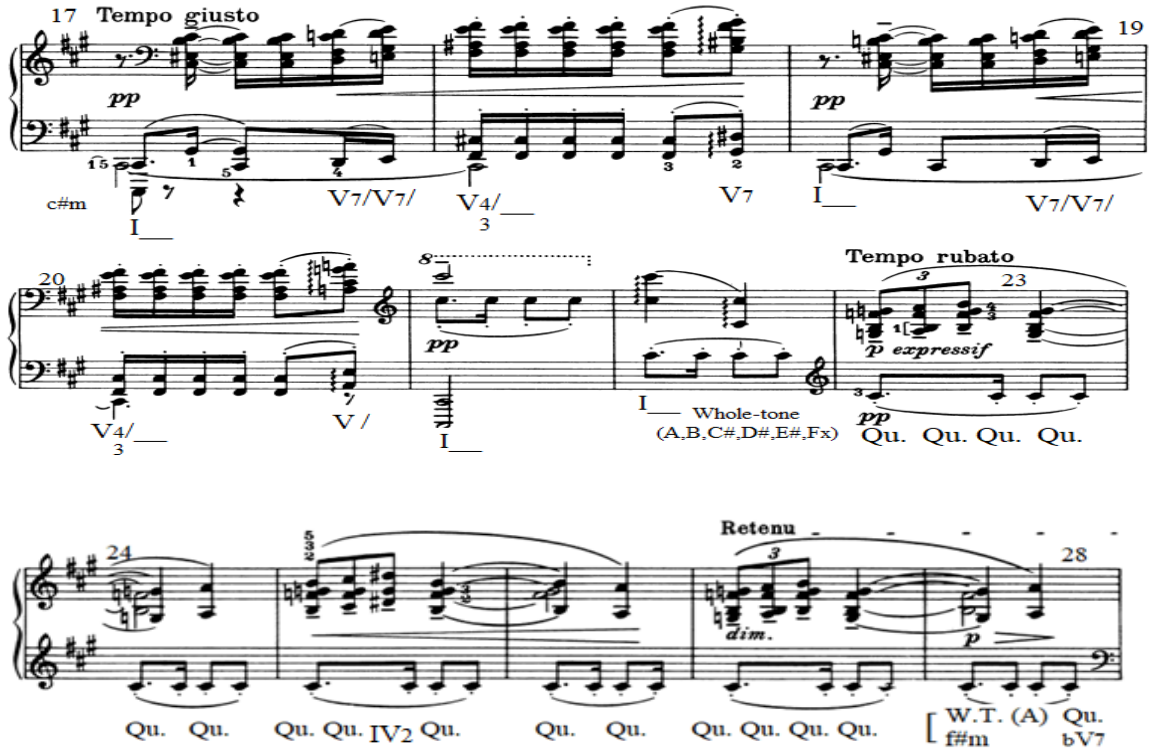
م(١١٧-١٢٩) وفيها يهتم ديبوسي بالتآلفات الثانوية لدرجات مُختلفة من سلم دو#/ص مثل (الخامسة المُخفضة، السادسة، السابعة الطبيعية، الثانية المُخفضة) في م(١٧، ١٨، ١٩، ٢٠) على الترتيب، ويختتم الفكرة اللحنية باستخدام السلم الكامل الأبعاد whole-tone بالقراءة المُتعادلة لنغمات (فا♮، صول♮) بنغمات (مي#، فا𝄪)، والشكل التالي يُوضح سلم الأبعاد الكاملة Whole-tone

شكل رقم (٤)

يُوضح سلم الأبعاد الكاملة Whole-tone

---

* Habanera : في الأصل رقصة الكوبية – انتشرت في جنوب إسبانيا في القرن التاسع عشر ، ولا تزال الرقص الشعبي هناك اليوم. استخدمها المؤلف الفرنسي بيزيه في القرن التاسع عشر في أوبرا كارمن، ويُشير ديبوسي إلى ذلك في تعليماته في البداية Mouvement de Habanera، Staccato هو سمة أساسية من سمات النموذج الإيقاعي.

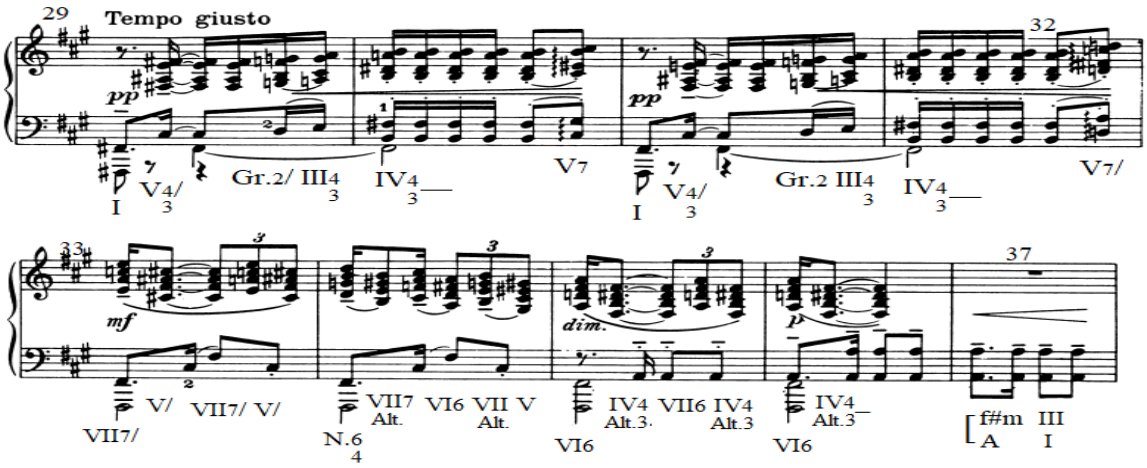
من خلال بعض التآلفات المبنية بالرابعات بيانها كاتالي:

م(٢٣ ١،٢، ٢٤ ١، ٢٥ ١،٢، ٢٦ ١، ٢٧ ١،٢، ٢٨ ١) استخدم تآلف مبني بالرابعات بتكوين رباعي وبتعادل النغمات السابق ذكرها وضع أساسي (دو#، فاx، سي، مي#)، حيث استخدم العديد من مسافات الرابعة وجاء ترتيبها كالتالي (رابعة زائدة، رابعة ناقصة، رابعة زائدة)، واستخدم التآلف المبني بالرابعات بتكوين ثلاثي وبتعادل النغمات قلب ثاني (سي، مي#، لا) في م(٢٣ ٢، ٢٤ ٢، ٢٥ ٢، ٢٦ ٢، ٢٧ ٢، ٢٨ ٢) باستخدام مسافات (رابعة زائدة، رابعة ناقصة)، وعن طريق الحركة الكروماتية ينتقل إلى سلم فا#/ص، ويستمر باستخدام النموذج الإيقاعي المُتكرر في المَصاحبة كنغمة بيدال أسفل اللحن الأساسي في م(٢١-٢٨) على نغمة (دو#)، الذي جاء مُنبثقاً من التجميعات الهارمونية الرأسية وتعتمد على السابعات المُتوازية ضمنياً داخل التآلف، مع استخدام التآلفات بالنغمات المُضافة added-note، والشكل يُوضح المُعالجة الهارمونية للجملة الثانية في الفكرة اللحنية الأولى م(١١٧ ١-٢٨ ٢):

شكل رقم (٥)

يُوضح المُعالجة الهارمونية للجملة الثانية في الفكرة اللحنية الأولى م(١١٧ ١-٢٨ ٢)

م(١٢٩ ١-٣٨ ١) بعد استخدام ديبوسي السلم كامل الأبعاد (لا) وهارمونية مبنية بالرابعات في نهاية الفكرة اللحنية السابقة، تعامل معها على أنها درجة V مُخفضة الخامسة لسلم فا#/ص، حيث استخدم مجموعة من التجميعات الهارمونية الرأسية التي تعتمد على التآلفات الأساسية والفرعية

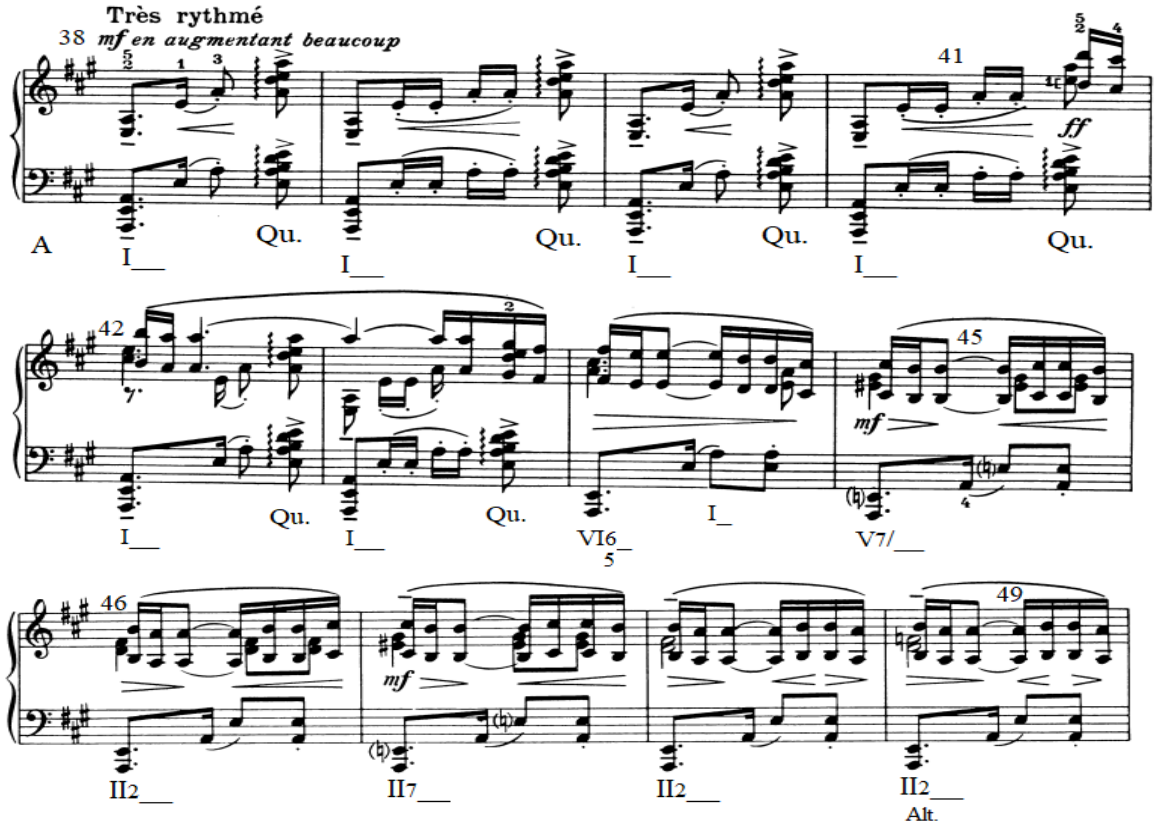
والثانوية بأوضاع مُختلفة، واستخدام تآلف السادسة الزائدة الألمانية في م(٢٩، ٢٣١)، هذا بالاضافة إلى استخدام التطعيم، مع استمرار استخدام النموذج الإيقاعي المُتكرر في المُصاحبة في م(٣٣-٣٨)، واستبدال نغمة البيدال بنغمة (فا#) بدلاً من نغمة (دو#)، ثُم ينتهي بالتحويل من سلم فا#/ص إلى سلم لا/ك (القريب المُناسب) عن طريق التآلف المُشترك (لا، دو#، مي)، هذا بالاضافة إلى استمرار استخدام السابعات المُتوازية ضمنياً داخل التجميعات الهارمونية الرأسية المُستخدمة، ونلحظ تصوير الفكرة اللحنية الأولى م(١١٧-٢٠) في م(١٢٩-٢٣٢) في سلم لا/ك، مع استخدام التآلفات بالنغمات المُضافة added-note، والشكل التالي يُوضح المُعالجة الهارمونية للجملة الأولى في الفكرة اللحنية الثانية م(١٢٩-٢٣٧):



شكل رقم (٦)

يُوضح المُعالجة الهارمونية للجملة الأولى في الفكرة اللحنية الثانية م(١٢٩-٢٣٧)

م(١٣٨-١٥٠) بعد التحويل إلى سلم لا/ك في الجملة السابقة استخدم المؤلف تآلف الدرجة I بشكل مُفرط مع التآلفات الفرعية والثانوية للدرجة VI (فا#) والتطعيم البسيط والمزج الثانوي، إلا أنه استخدم التآلفات المبنية بالرابعات أيضاً في م(٣٨ ٢-٢)، (٣٩ ٢-٢)، (٤٠ ٢-٢)، (٤١ ٢-٢)، (٤٢ ٢-٢)، (٤٣ ٢-٢) بتكوين رباعي (سي، مي، لا، ري) قلب أول، مع استمرار استخدام النموذج الإيقاعي المُتكرر في المُصاحبة م(٤٤-٥٠)، بالاضافة إلى تغيير نغمة البيدال إلى (مي) بدلاً من (فا#) في الجملة اللحنية السابقة، ويعتمد اللحن على الأوكتافات المُفرغة في م(٤٥، ٤٧)، مع استخدام تآلف ثانوي للدرجة VI في م(٤٥، ٤٧)، مع استخدام التآلفات بالنغمات المُضافة added-note، والشكل التالي يُوضح المُعالجة الهارمونية للجملة الثانية في الفكرة اللحنية الثانية م(١٣٨-٢٤٩):

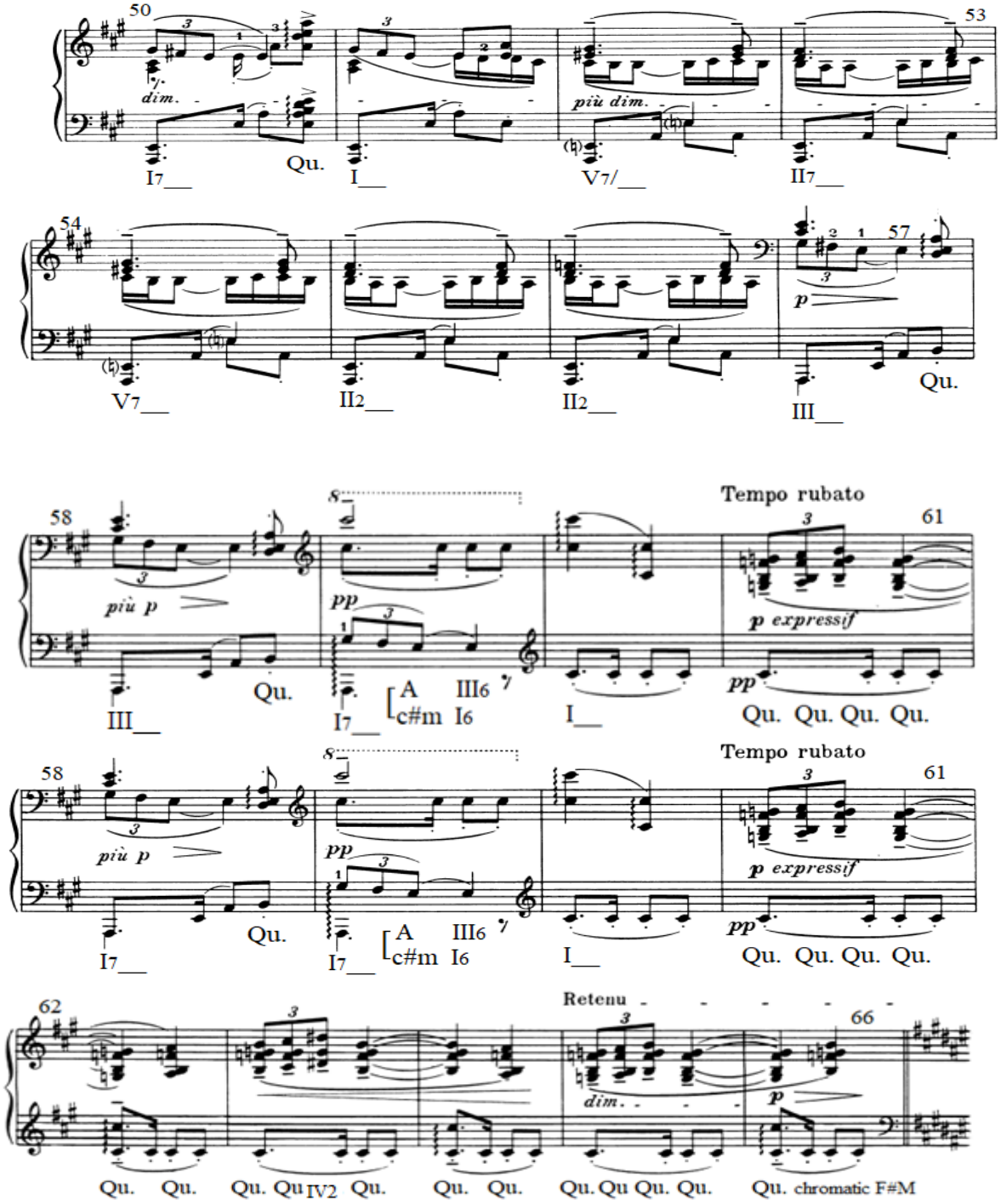


شكل رقم (٧)

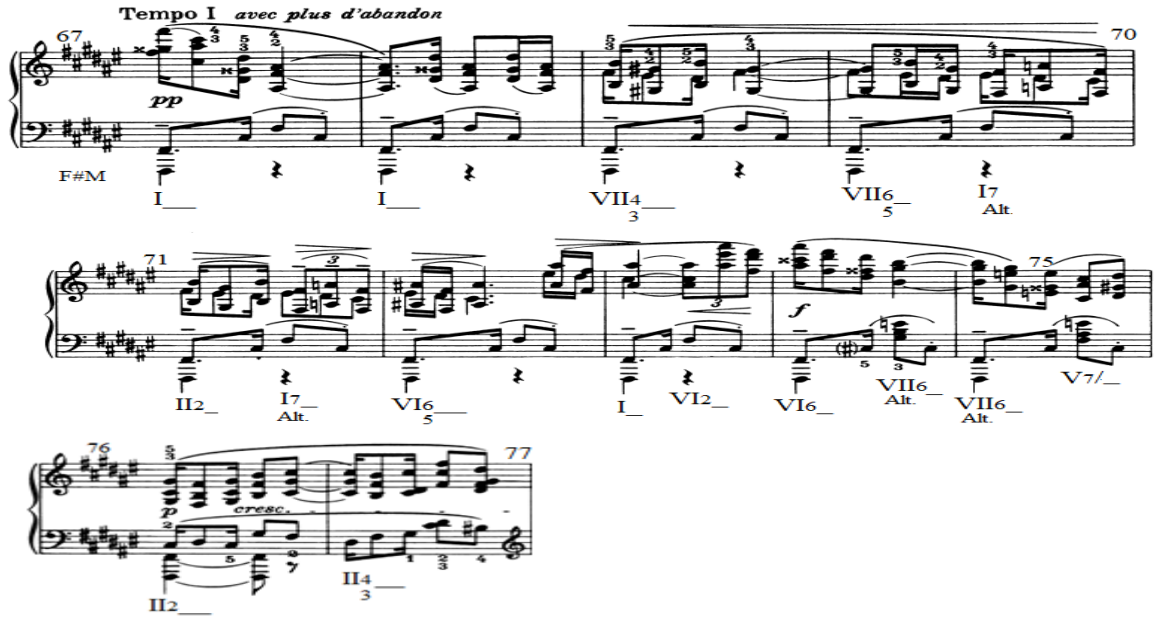
يُوضح المُعالجة الهارمونية للجملة الثانية في الفكرة اللحنية الثانية م(١٣٨-٢٤٩)

م(١٥٠-١٦٧) استخدم ديبوسي التآلفات الأساسية والفرعية وكذلك التآلفات الثانوية وبشكل خاص للدرجة VI لسلم لا/ك في م(٥٠-٥٩)، كما استخدم التآلفات المبنية بالرابعات في م(٥٠ ٢-٢) بتكوين رباعي قلب أول (سي، مي، لا، ري)، وفي م(٥٧ ٢-٢، م٥٨ ٢-٢) بتكوين ثلاثي (دو#، فا#، سي) قلب ثاني، وفي م(٥٩٢) يقوم بالتحويل من سلم لا/ك إلى سلم دو#/ص عن طريق التآلف المُشترك (دو#، مي، صول#)، ثُم بعد ذلك يقوم بعمل فقرة إنتقالية يستخدم فيها السلم الكامل الأبعاد whole-tone بالقراءة المُتعادلة لنغمات (فا♮، صول♮) بنغمات (مي#، فا𝄪)، من خلال بعض التآلفات المبنية بالرابعات بيانها كاتالي:

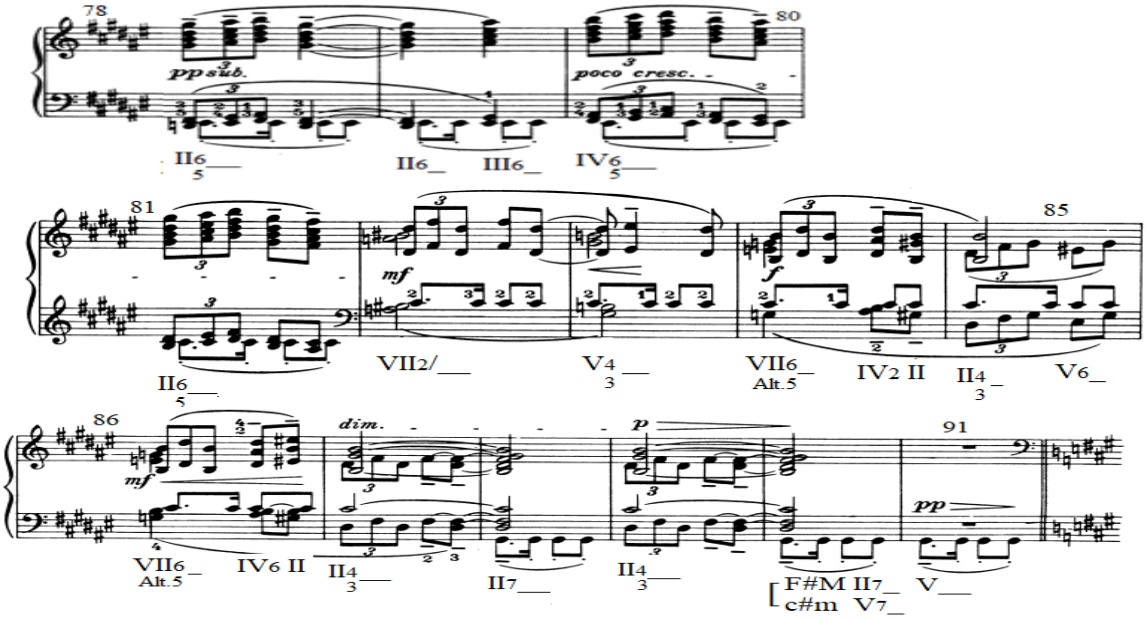
م(٦١ ٢،١، ١٦٢، ٦٣ ٢،١، ١٦٤، ٦٥ ٢،١، ١٦٦) استخدم تآلف مبني بالرابعات بتكوين رباعي وبتعادل النغمات السابق ذكرها وضع أساسي (دو#، فا𝄪، سي، مي#)، حيث استخدم العديد من مسافات الرابعة وجاء ترتيبها كالتالي (رابعة زائدة، رابعة ناقصة، رابعة زائدة)، واستخدم التآلف المبني بالرابعات بتكوين ثلاثي وبتعادل النغمات قلب ثاني (سي، مي#، لا) في م(٢٦١، ٢٦٢، ٢٦٣، ٢٦٤، ٢٦٥، ٢٦٦) باستخدام مسافات (رابعة زائدة، رابعة ناقصة)، تمهيداً للتحويل إلى سلم فا#/ك عن طريق الحركة الكروماتية في م(٦٦-٦٧) للإستقرار والركوز على

تـألف الدرجـة I فـي سلم فـا#/ك، والشكل التـالي يُوضـح المُعالجـة الهارمونيـة للفكـرة اللحنيـة الثالثـة والفقرة الإنتقالية م(٥٠-٦٦):

شكل رقم (٨)

يُوضح المُعالجة الهارمونية للفكرة اللحنية الثالثة والفقرة الإنتقالية م(٥٠-٦٦)

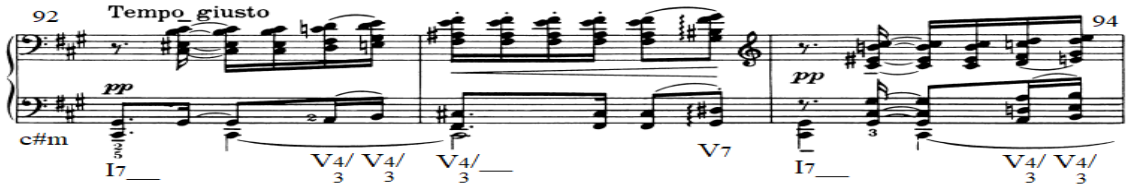
م(١٦٧-١٧٨) وفيها يستخدم المؤلف الموسيقي ديبوسي التآلفات الأساسية والفرعية، بالاضافة إلى التآلفات المُطعمة مُعتمداً على النموذج الإيقاعي المُتكرر في المُصاحبة على تآلف الدرجة I مع استخدام نغمة (فا#) كنغمة بيدال، وظهور بعض العلامات العارضة كحساس لبعض الدرجات في التآلف مثل استخدام نغمة (صول𝄪) كحساس لنغمة (لا#) في م(٦٧) ونغمة (دو𝄪) كحساس لنغمة (ري#) في م(٧٤)، هذا وقد استخدم التآلفات الثانوية للدرجة الرابعة في م(٧٥)، والاعتماد هارمونياً على التآلفات الفرعية لسلم فا#/ك بشكل رئيسي في تلك الجملة اللحنية، مع استخدام التآلفات بالنغمات المُضافة added-note، والشكل التالي يُوضح المُعالجة الهارمونية للجملة الأولى في الفكرة اللحنية الرابعة م(١٦٧-٢٧٧):

شكل رقم (٩)

يُوضح المُعالجة الهارمونية للجملة الأولى في الفكرة اللحنية الرابعة م(١٦٧-٢٧٧)

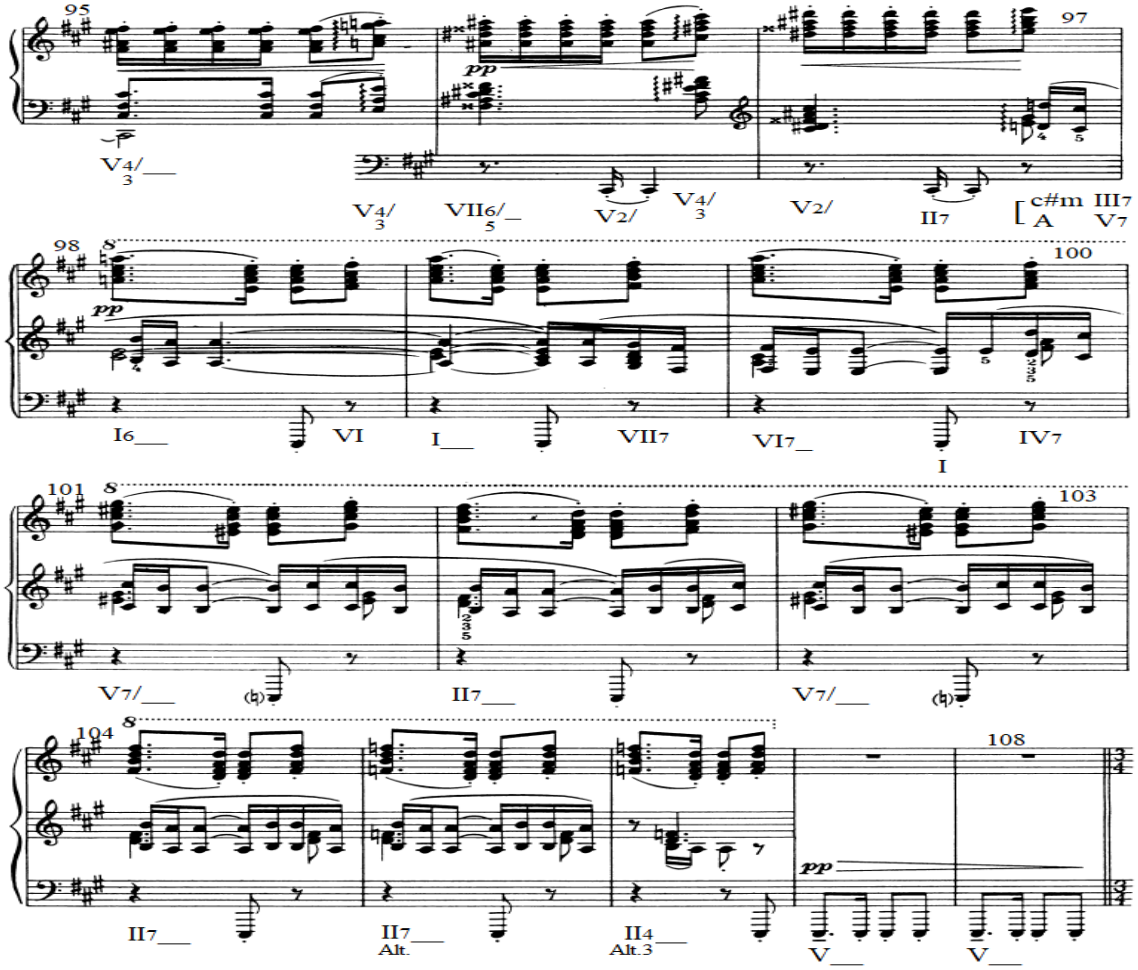
م(١٧٨-١٩٢) تابع ديبوسي استخدام النموذج الإيقاعي المُتكرر في المُصاحبة على نغمة (دو#) كنغمة بيدال، مع استخدام التجميعات الهارمونية الرأسية في تونالية سلم فا#/ك مُستخدماً التآلفات الفرعية بشكل مُفرط بأوضاع وأشكال مُختلفة، واستخدام تآلف ثانوي للدرجة V في م(٨٢)، وفي م(٨٤، ٨٦) تآلف $VII_{Alt.}$، ويختتم الجملة بالتحويل إلى سلم دو#/ص عن طريق التآلف المُشترك (صول#، سي، ري#، فا#) الخامسة الطبيعية لسلم دو#/ص في م(٩٠-٩١)، والشكل التالي يُوضح المُعالجة الهارمونية للجملة الثانية في الفكرة اللحنية الرابعة م(١٧٨-٢٩١):

تابع شكل رقم (١٠)

يُوضح المُعالجة الهارمونية للجملة الثانية في الفكرة اللحنية الرابعة م(١٧٨-٢٩١)

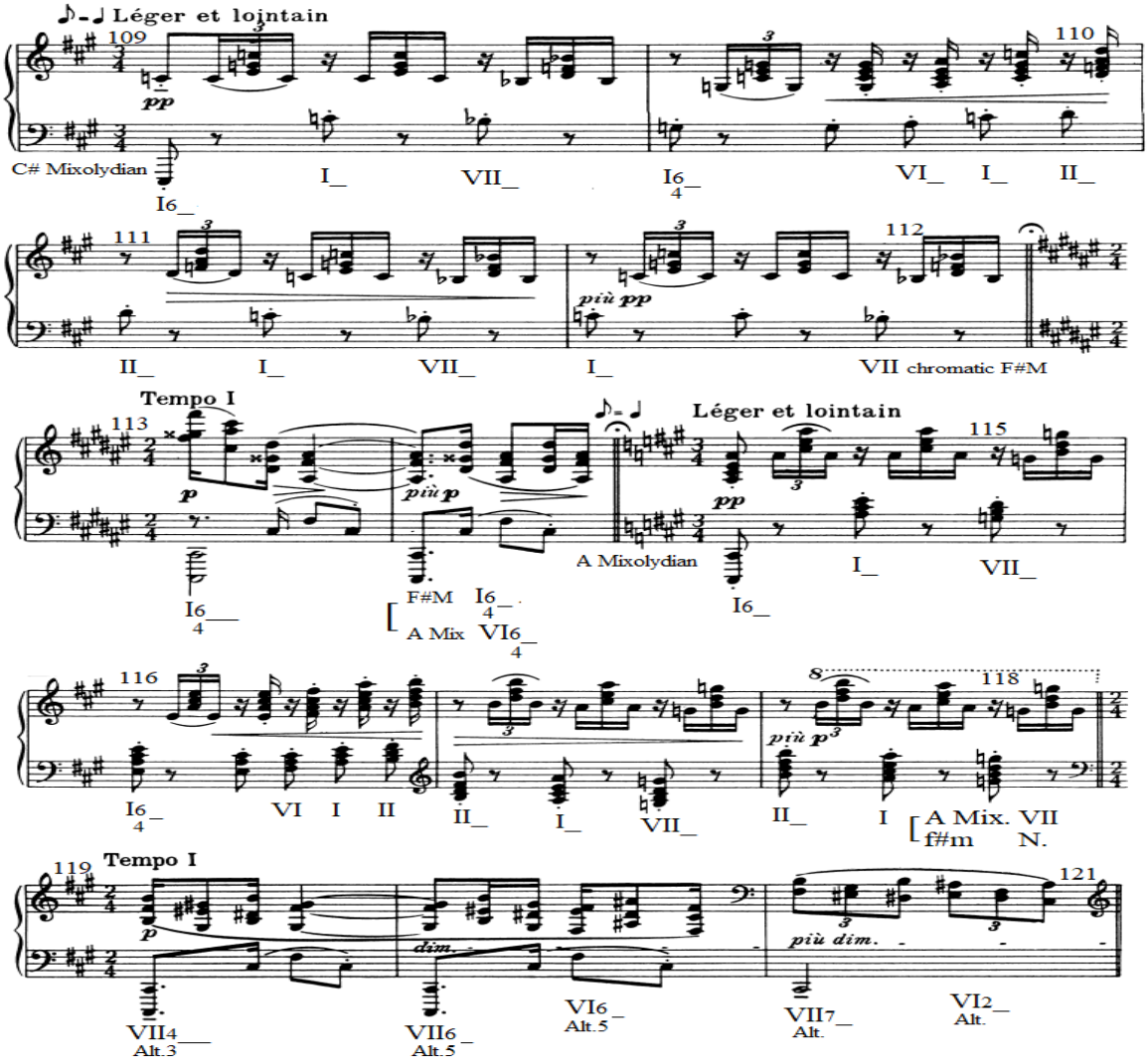
م(١٩٢-١٠٩) استخدم المؤلف الموسيقي ديبوسي في تلك الفكرة اللحنية التآلفات الثانوية بشكل مُفرط ولدرجات مُختلفة من السلم دو#/ص في م(١٩٢-١٩٧)، ثُم يتحول إلى سلم لا/ك عن طريق التآلف المُشترك في م(٢٩٧) باستخدام تآلف (مي، صول#، سي، ري)، ثُم بعد ذلك يستخدم تونالية سلم لا/ك حتى م(١٠٨) مُستخدماً التآلفات الأساسية والفرعية وكذلك الثانوية للدرجة VI في م(١٠١، ١٠٣)، بالاضافة إلى التآلفات المُطعمة في م(١٠٥، ١٠٦)، ويختتم بالتحويل عن طريق التآلف المُشترك أيضاً إلى مقام دو مكسوليديان عن طريق استخدم نغمة (مي) نغمة البيدال كتآلف الدرجة V في سلم لا/ك وتآلف الدرجة III في مقام دو مكسوليديان، مع استخدام النموذج الإيقاعي المُتكرر في المُصاحبة أعلى اللحن الأساسي في م(٩٨-١٠٦)، ثُم يستخدم نغمة (مي) كنغمة بيدال في م(١٩٨-١٠٩)، والشكل التالي يُوضح المُعالجة الهارمونية لإعادة الفكرة الثانية م(١٩٢-٢١٠٨):



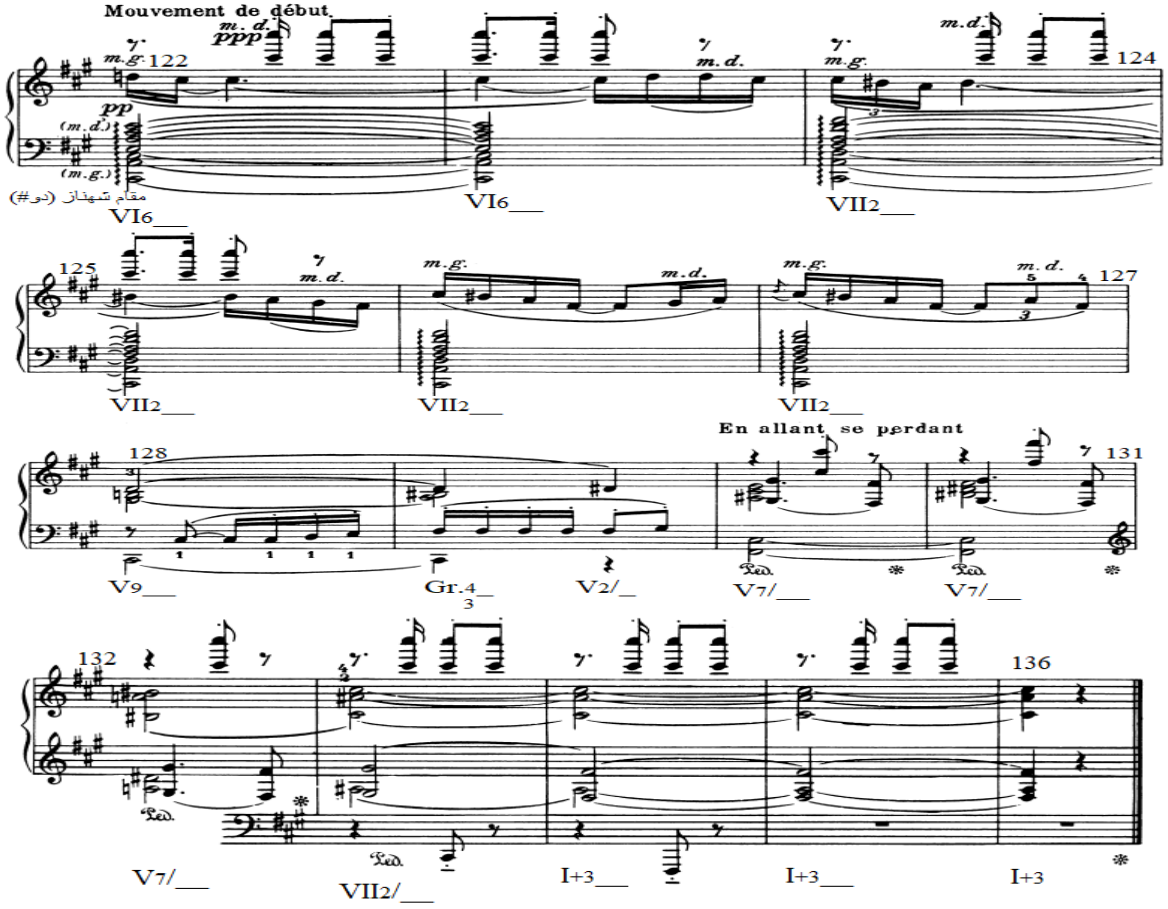
شكل رقم (١١)

يُوضح المُعالجة الهارمونية لإعادة الفكرة الثانية م(١٩٢-٢١٠٨)

تابع شكل رقم (١١)

يُوضح المُعالجة الهارمونية لإعادة الفكرة الثانية م(٩٢[١]–١٠٨[٢])

م(١٠٩[١]–١٢٢[١]) وفي هذه الجملة اللحنية يستخدم المؤلف الموسيقي ديبوسي مقام دو مكسوليديان حيث استخدام نغمة (سي^{b})، ويستخدم التآلفات الأساسية والفرعية للمقام حتى م(١١٢)، ثُم يقوم بالتحويل إلى سلم فا$^{\#}$/ك في م(١١٢) عن طريق الحركة الكروماتية إلى تآلف الدرجة I في سلم فا$^{\#}$/ك كفقرة إنتقالية لتحول سريعاً إلى مقام مكسوليديان مُصوّر على درجة (لا)، مُستخدما التآلفات الأساسية والفرعية أيضاً، ليعود سريعاً إلى سلم فا$^{\#}$/ص في م(١١٨) عن طريق التآلف المُشترك (صول، سي، ري) حيث يشترك مع سلم فا$^{\#}$/ص في تآلف الثانية المُخفضة (النابوليتانا)، ثُم في م(١١٩) يعود لاستخدام التآلفات المبنية بالرابعات ضمنياً داخل التآلف في م(١١٩[٢]، ١٢١) حيث يحتوي النبر الأول على تآلف بالرابعات بتكوين ثلاثي وضع أساسي (دو$^{\#}$، فا$^{\#}$، سي) داخل تآلف $^{VII4}_{Alt.3}$، مع استخدام التآلفات بالنغمات المُضافة added-note، والشكل التالي يُوضح المُعالجة الهارمونية للجملة الثانية من الفكرة اللحنية الخامسة م(١٠٩[١]–١٢١[٢]):

شكل رقم (١٢)

يُوضح المُعالجة الهارمونية للجملة الثانية من الفكرة اللحنية الخامسة م(١٠٩'-١٢١')

م(١٢٢'-١٣٦') وفيها يعاود ديبوسي استخدام السلم الشرقي (مقام شهناز مُصوّر على درجة دو#) مرة أُخرى ليختتم الحركة بنفس الفكرة اللحنية الأولى م(١٧'-٢١') م(١٢٢'-١٢٨')، ثُم يقوم بعمل كودا كنموذج قفلة للحركة م(١٢٨'-١٣٦')، استخدم فيها تآلف السادسة الزائدة الألمانية بأوضاع مُختلفة، وكذلك تآلف V_9 إلى جانب التآلفات الثانوية للدرجة V,IV (دو#) تمهيداً للقفلة التي استخدمها على شكل القفلة البيكاردية مرفوعة الثالثة من السلم الكبير المباشر فا#/ك، مع عودة استخدام النموذج الإيقاعي المُتكرر للمُصاحبة في الكودا م(١٣٣-١٣٥)، مع استخدام التآلفات بالنغمات المُضافة added-note، والشكل التالي يُوضح المُعالجة الهارمونية للفكرة الأخيرة والكودا م(١٢٢'-١٣٦'):

شكل رقم (١٣)

يُوضح المُعالجة الهارمونية لاعادة الفكرة الأولى والكودا م(١٢٢'-١٣٦')

نتائج البحث وتفسيرها

١-استخدام التونالية في مقام الشهناز مُصوّر على درجة دو# وهو من أحد المقامات في الموسيقي الشرقية، من خلال استخدام سلم فا#/ص مرفوع الرابعة والسابعة في م(١٧-٢١٦)، م(١٢٢-٢١٢٧).

٢-استخدام التآلفات بالنغمات المُضافة للتآلف added-note.

٣-استخاد التآلفات المبنية بالرابعات بالقراءة المُتعادلة للنغمات كما في م(١٢٣-٢٢٨)، م(١٦١-٢٦٦).

٤-استخدام المقامات الكنسية، مثل استخدام مقام دو♮ مكسوليديان في م(١٠٩-١١٢)، وكذلك مقام لا♮ مكسوليديان في م(١١٥-١١٨).

٥-استخدام السلم الكامل الأبعاد whole -tone كما في م(١٢٣-٢٢٨)، م(١٦١-٢٦٦).

٦-استخدام التآلفات الثانوية لدرجات مُختلفة من السلم أو المقام المُستخدم كما في م(١٧-٢٢)، م(٢٩-٣٣).

٧-استخدام التآلفات المُطعمة سواء بالتطعيم البسيط (تطعيم سادسة السلم) أو بالمزج الثانوي كما في م(١١٩-٢١٢١).

٨-استخدام الصياغة الحُرة على الرغم من إعادة الفكرة اللحنية الأولى في نهاية الحركة م(١٢٢-٢١٢٧)، وكذلك إعادة الفكرة اللحنية الثانية في م(٩٢-٩٦).

٩-استخدام التحويل بطُرق مُختلفة حيث استخدم التحويل عن طريق التآلف المُشترك في م(١٦) للتحويل من مقام الشهناز المُصوّر على درجة (دو#) إلى سلم دو#/ص، وكذلك في م(٥٩) للتحويل من سلم لا/ك إلى سلم دو#/ص، وأيضاً استخدم التحويل عن طريق القراءة المُتعادلة للنغمات كما في م(٢٨) للتحويل من السلم الكامل الأبعاد Whole-tone إلى سلم دو#/ص، هذا وقد استخدم التحويل عن طريق الحركة الكروماتية كما في م(٢٦) للتحويل من سلم دو#/ص إلى سلم فا#/ك.

١٠-استخدام نموذج إيقاعي مُتكرر للمُصاحبة (Habanera)، مع نغمة بيدال ثابتة على شكل الأوستيناتو (الباص المُتكرر)، وفي بعض الأحيان نجد المُصاحبة تعلو اللحن الأساسي كما في م(٩٨-١٠٦).

١١-استخدام مناطق صوتية ذات نطاق صوتي كبير كما في المُقدمة م(١-١٧).

١٢-استخدام التآلفات المبنية بالرابعات باستخدام مسافات مُختلفة كما في م(١٢٣-٢٢٨)، حيث يستخدم تآلف (دو#، فاx، سي، مي#) بتتابع (رابعة زائدة، رابعة ناقصة، رابعة زائدة) على الترتيب، وكذلك تآلف (سي، مي#، لا) بتتابع (رابعة زائدة، رابعة ناقصة) على الترتيب.

١٣-استخدام بعض تآلفات السادسة الزائدة مثل تآلف السادسة الزائدة الألمانية في م(٢٢٩، ٢٣١، ١٢٩).

١٤-استخدام الخامسات المُتوازية كما في م(٧٨-٨١)، وأيضاً السابعات المُتوازية كما في م(١٧-٢٠).

١٥-استخدام التآلفات المُفرغة كأسلوب للبناء اللحني لبعض الألحان المُنبثقة عن التجميعات الهارمونية الرأسية المُستخدمة كما في م(٤١-٤٩).

١٦-استخدام بعض علامات التحويل العارضة كحساس لبعض الدرجات في التآلف مثل استخدام نغمة (صولx) كحساس لنغمة (لا#) في م(٦٧) ونغمة (دوx) كحساس لنغمة (ري#) في م(٧٤).

١٧-استخدام القفلة البيكاردية في نهاية الحركة والمُستمدة من السلم الكبير المُناسب فا#/ك برفع ثالثة التآلف (ثالثة السلم) لا# كما في م(١٣٦).

١٨-استخدام التآلفات بالثالثات بتكوين ثلاثي أو رباعي، مع الافراط في استخدام التآلفات الفرعية.

١٩-التوسع في استغلال التجمعات الهارمونية الرأسية، واستخدام الهارمونية الكروماتية، مع الرغبة في الانتقال السريع والمُفاجئ من تونالية إلى أخرى.

التوصيات

١-دراسة الأعمال الموسيقية في حقبة الرومانتيكية المُتأخرة والمُمهدة لموسيقي القرن العشرين عند المؤلف الموسيقي كلود ديبوسي وما ظهر به من تطورات في العناصر الموسيقية المُختلفة.

٢-إدراج مُؤلفات كلود ديبوسي لآلة البيانو ضمن مناهج الدراسات العليا لدراسة الهارموني المُلون، بالاضافة لمُؤلفاته في المذهب التأثيري.

قائمة المراجع

أولاً: المراجع العربية

١-عفاف محمد عبد الحفيظ: دراسة تحليلة للمدرسة التأثيرية في الموسيقي من خلال ديبوسي ورافيل للبيانو-رسالة دكتوراه-غير منشورة-كلية التربية الموسيقية-جامعة حلوان-القاهرة-١٩٧٨م.

٢-عواطف عبد الكريم: تاريخ وتذوق الموسيقي في العصر الرومانتيكي-الطبعة الرابعة-٢٠١٢م.

٣-نيبال السيد محمد نجيب: دراسة مقارنة بين مؤلفات الدراسات عند كل من شومان وديبوسي، والطرق المثلي لتدريسها لطالب المرحلة العالية قسم (البيانو) بالمعاهد الموسيقية-رسالة دكتوراه-غير منشورة-كلية التربية الموسيقية-جامعة حلوان-١٩٧٩م.

ثانياً: المراجع الأجنبية

4-François, Lesure: Impressionism in Music- The Columbia Encyclopedia- sixth edition- New York- Columbia University Press- 200.

5-Hartmann, Arthur: Claude Debussy as I Knew Him and Other Writings- edited by Samuel Hsu, Sidney Grolnic, and Mark Peters- University of Rochester Press-2003.

6-Howat, Roy: The Art of French Piano Music (Debussy, Ravel, and Fauré)- Second Series- Vol. 6- 2010.

7-Kennedy, Michael: Impressionism- The Oxford Dictionary of Music- second edition- Oxford University Press- New York- 2006

8-Matthew, Brown: Debussy Redux the impact of his music on popular culture- Indiana University press- 2012.

9-Persichitte, Vincent, "Twentieth Century Harmony, New York, Creative Aspects and Practice -1978.

10-Smalls, James: Race as Spectacle in Late-Nineteenth Century French Art and Popular Culture- French Historical Studies- 2003.

11-Trombley, Richard: Impressionism in Music- Encyclopedia of Music in the 20th Century- edited by Lol Henderson and Lee Stacey- London and Chicago- 1999.

مُلخص البحث باللغة العربية

السمات التونالية والهارمونية من خلال الحركة الثانية أُمسية في غرناطة لآلة البيانو عند كلود ديبوسي

شهدت موسيقي القرن العشرين ظهور العديد من المذاهب والاتجاهات الموسيقية كنتاج طبيعي لم قام به المؤلفون الموسيقيون من تطوير في مرحلة الرومانتيكية المُتأخرة، من نفض لقواعدها وخصائصها أمثال ريتشارد فاجنر وكلود ديبوسي وغيرهم، ومن المذاهب الموسيقية في القرن العشرين المذهب التأثيري، الذي أرسى قواعده المؤلف الموسيقي كلود ديبوسي مُتأثراً بالرسامين التأثيريين أمثال كلود مونييه، مُحاولاً إيجاد طُرق مُختلفة وتصور جديد للتعامل مع العناصر الموسيقية المُختلفة، ومن أهمها عنصر المقامية، إذ أنه استخدم العديد من السلالم والمقامات التي تُضفي تأثيراً وإنطباعاً معيناً عند المُستمع، ومن هنا قام الباحث بإلقاء الضوء على الحركة الثانية (أمسية في غرناطة) لآلة البيانو عند كلود ديبوسي للتعرف على بعض سمات أسلوب تناوله للتونالية والهارمونية من خلال الدراسة التحليلية لعينة البحث.

واشتمل البحث علي: (مقدمة البحث–مُشكلة البحث–أهداف البحث–أهمية البحث–حدود البحث–منهج البحث–عينة البحث–أدوات البحث–مُصطلحات البحث–الدراسات السابقة المُرتبطة بموضوع البحث).

ثُم عرض **للجانب النظري** الذي اشتمل علي:

التأثيرية، كلود ديبوسي نشأته وحياته، مراحل إنتاج كلود ديبوسي الفنية، تأثير ديبوسي على المؤلفين الموسيقيين في القرن العشرين.

ثُم عرض **للجانب التطبيقي** الذي اشتمل علي:

الدراسة التحليلية لعينة البحث الحركة الثانية (أُمسية في غرناطة) لآلة البيانو عند كلود ديبوسي من حيث: التونالية، المُعالجة الهارمونية.

واختتم البحث بالنتائج وتفسيرها، والتوصيات، وقائمة المراجع، ومُلخص البحث باللغتين العربية والإنجليزية.

Summary

Features Tonality and Harmony through the Second Movement La Soirée dans Grenade for piano by Claude Debussy

20th-century music saw the emergence of many musical doctrines and trends as a natural product of what composers' development in the late romantic period. Those who rejected its rules and characteristics, such as Richard Wagner, Claude Debussy, and others Among the musical doctrines of the twentieth century is Impressionism doctrine It was established by the composer Claude Debussy, influenced by Impressionism painters such as Claud Monet. Trying to find different ways and a new perception of to address different musical elements One of the most important is Tonality element as he used many scales and mods that give a certain effect and impression to the listener. Hence, the researcher sheds light on the second movement La Soirée dans Grenade for piano by Claude Debussy to identify some of the features of his approach to tonality and harmony through the analytical study of the research sample.

The research paper includes: (an introduction, Research problem, Research objectives, Importance of the research, Limits of the research, Methodology, data sample, analysis tools, Research terminology, and previous studies related to the topic of research).

Then the theoretical part presents: (Impressionism, Claude Debussy, his upbringing and life, Claude Debussy's artistic production stages, Debussy's influence on composers in the twentieth century).

Followed by, the practical part which includes the analytical study of the research sample, the second movement La Soirée dans Grenade for piano by Claude Debussy in terms of: Tonality, and Harmony therapy.

Finally, the research concluded with the results and their interpretation, recommendations, a list of references, and a summary of the research in both Arabic and English.